

## Alusões ao Pai-Nosso em Shakespeare

O problema da religião de Shakespeare conta-se entre os mais debatidos pela crítica especializada, nas últimas décadas. Investidores das mais variadas posições pessoais — católicos, protestantes, agnósticos, ateus e outros ainda —, têm procurado demonstrar, com maior ou menor competência e credibilidade, qual a verdadeira atitude religiosa do genial poeta-dramaturgo, subjacente, ou até exterior, à sua obra, chegando a conclusões tão diversas como as suas perspectivas e consequentes leituras da criação literária do autor de *Hamlet*, no conjunto e em questões de pormenor<sup>1</sup>. O que ninguém pode negar, porém, é a existência na época de Shakespeare de superestruturas ideológicas a que ele não permaneceu alheio, e de padrões éticos e religiosos que, em alguns casos, enformam as suas peças. A familiaridade com determinados pontos da doutrina cristã é flagrante, admitindo-se que alcançada por diversas vias, entre as quais a própria Sagrada Escritura, os comentários homiléticos, o drama medieval tardio e outras apresentações sob forma glosada ou alegórica. O que permanece sujeito a controvérsia é, em termos gerais, qual o grau e modalidade de adesão de Shakespeare às doutrinas que aproveita na construção dos seus dramas e, em questões de pormenor, se há efectivamente alusão deliberada, ou simples coincidência.

Pelo que se refere às tragédias de Shakespeare, dado que quase todas se situam num contexto pagão, a existência de padrões de ética cristã tem sido fortemente contestada por críticos eminentes e igualmente afirmada, com bons argumentos, por estudiosos com cultura teológica e medieval<sup>2</sup>. *Macbeth*, porém, é um exemplo

<sup>1</sup> As melhores exposições em prol da orientação predominantemente cristã e tradicional de Shakespeare encontram-se em: H. MUTSCHMANN e K. WENTERSDORF, *Shakespeare and Catholicism*, N. Iorque, 1952; e Peter MILWARD, *Shakespeare's Religious Background*, Londres, 1973.

<sup>2</sup> Citem-se aqui duas obras apenas, a título de exemplo: Roy W. BATTENHOUSE, *Shakespearean Tragedy: its art and its Christian premises*, Indiana, 1969, que atribui a Shakespeare uma perspectiva verdadeiramente agostiniana — e Eleanor PROSSER, *Hamlet and Revenge*, Stanford e Londres, 1967 —, interpretação bem fundamentada, que obriga a repensar os problemas da peça em causa.

inequívoco de tragédia resultante da rejeição, pelo herói, de padrões éticos da tradição medieval, não faltando, para explicitação completa, o confronto entre o reinado infernal do protagonista na Escócia e o reinado de Eduardo o Confessor na Inglaterra sua contemporânea, cumulado de graças no sentido estrito do termo<sup>3</sup>.

No mundo da comédia shakespeariana, porém, assumem particular relevo temas fundamentais da doutrina cristã, podendo ser comuns a diversas peças e a mais do que uma fase da produção do dramaturgo. De entre esses temas, pela sua frequência, importância e significado, salienta-se o *tema do perdão*. Os seus múltiplos tratamentos vão desde o gesto convencional, em que é apenas um motivo e mero mecanismo para obtenção do desfecho feliz, a apresentações desenvolvidas e elaboradas, no plano conceptual ou em situações de acção, por vezes, fazendo parte integrante do assunto, ou constituindo um motivo condutor, ou ambas as coisas. Aliás, já houve quem pretendesse ligar esta quase constante das comédias de Shakespeare a uma tradição surgida no drama medieval tardio e, portanto, a um suposto subgénero, a «comédia de perdão»<sup>4</sup>.

Voltando por momentos às tragédias: conforme apontou Charles Williams, «nelas, a questão do perdão não se põe, podendo até dizer-se que é esta uma das razões por que são tragédias»<sup>5</sup>.

Como seria de prever, nos múltiplos tipos de tratamento referidos acima, o *perdão* surge nas obras de Shakespeare combinado com motivos e temas afins, tais como: expiação, arrependimento, penitência, misericórdia, graça e reconciliação. A perspectiva, a ênfase e o desenvolvimento em cada peça dependem, evidentemente, do assunto, dos motivos condutores e da interrelação de

<sup>3</sup> Partindo da definição de «padrão filosófico» como «qualquer sistema unificado de filosofia abrangendo relações definidas entre o homem e um mundo exterior de determinada tessitura, que o dramaturgo permite que funcione como princípio activo e formativo da sua obra», Walter Clyde CURRY considerou o princípio integrante de *Macbeth* «identificável com um corpo de doutrinas transmitidas à Renascença com base nos filósofos escolásticos», acrescentando: «Fundamentalmente, portanto, *Macbeth* é uma obra medieval e cristã». (*Shakespeare's Philosophical Patterns*, Louisiana, 1937/1959, p. ix). Cf. A. A. GONÇALVES RODRIGUES, *Medievalismo e Modernidade na Tragédia Shakespeareana*, Lisboa, 1965. O confronto referido ocorre no acto IV, cena iii.

<sup>4</sup> Robert Grams HUNTER, *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness*, Columbia University Press, N. Iorque e Londres, 1965.

<sup>5</sup> Charles WILLIAMS, «Forgiveness in Shakespeare», in: *The Forgiveness of Sins*, Londres, 1950, p. 113. Não obstante, há pelo menos duas tragédias em que Shakespeare introduz o motivo do perdão, com grande relevância para as personagens em causa, embora sem influir no curso da acção: Hamlet e Laertes perdoam-se reciprocamente (*Hamlet*, V, ii, 321-23), e Lear, após o reencontro com Cordelia, pede-lhe que esqueça e perdoe (*King Lear*, IV, vii, 85).

todos os elementos com o tema central. As três comédias tratadas no presente estudo — *The Merchant of Venice*, *Measure for Measure* e *The Tempest* —, exemplificam amplamente o que acaba de ser apontado. Todas três evocam passos do Evangelho segundo S. Mateus e, em duas delas, com alusão ao Pai-Nosso.

*The Merchant of Venice* é uma das peças de Shakespeare que mais têm sofrido para valorizar os actores — neste caso, pelo destaque e, por vezes, até simpatia que concedem ou fazem despertar por Shylock. Ora, se é certo que Shakespeare humanizou a figura do judeu de Veneza, deixando-o expor as suas razões de queixa, isso não deve fazer perder de vista que, para ele como para o seu público, Shylock era o vilão da peça — usurário, rancoroso e, devorado pelo ódio, premeditando o assassinio do mercador António. O texto é perfeitamente claro, desde que seja lido sem ideias preconcebidas, nem demasiada ignorância quanto às convenções dramáticas e pressupostos da época.

Não cabe no âmbito do presente estudo uma análise de toda a peça, nem mesmo da relação entre as suas diversas partes. A nossa atenção incidirá apenas sobre o julgamento e seu significado. Comparando o texto de Shakespeare com a fonte provável, a narrativa de *Il Pecorone*, de Ser Giovanni<sup>6</sup>, melhor se compreende o que ele ampliou e introduziu, numa construção que muito deve ao drama medieval tardio, nomeadamente, aos autos de moralidade. Aquilo que alguns críticos interpretaram como um confronto entre a Antiga e a Nova Lei constitui, simultaneamente, mais um tratamento do motivo da tradição medieval conhecido pelas designações de «Julgamento no Céu», «Diálogo das Quatro Filhas de Deus», ou «Diálogo entre a Justiça e a Misericórdia».

Sob determinado ponto de vista, Shylock apresenta as razões da Justiça, enquanto Portia, em momento culminante, faz o elogio da Misericórdia; temos assim o diálogo alegórico tradicional, reduzido a duas figuras apenas, como em diversos tratamentos, aliás<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Para o confronto sugerido, v. *The Merchant of Venice*, ed. John R. BROWN (The Arden Shakespeare), Apêndice I.

<sup>7</sup> As semelhanças entre a cena do julgamento da peça de Shakespeare e o tratamento do motivo do «julgamento no Céu» no *Mystere de la Passion* de Arnoul de Greban (séc. xv), foram apontadas por Hope TRAVER, em *The Four Daughters of God* (1907), mas sem descortinar explicação para o facto, embora rejeitando a hipótese de simples coincidência. Idêntica aproximação foi feita por J. D. REA (*Philological Quarterly*, VIII: 1929, p. 311-13). Para uma perspectiva alegórica global da peça, v. Nevill COGHILL, «The Governing Idea», in: *Shakespeare Quarterly*, I: 1948, p. 9-17.

Ao mesmo tempo, porém, Shylock é também personagem exemplar — negativa —, na medida em que rejeita sucessivamente as diversas oportunidades de escolher a Misericórdia. A primeira rejeição é consideravelmente anterior ao julgamento, pois ocorre na cena iii do acto III — precisamente, no seu primeiro verso:

*Shylock*: Gaoler, look to him, — tell not me of mercy, —

Deste modo introduz Shakespeare o tema no ouvido do espectador, tema que reaparecerá duas cenas mais tarde, nos apelos do Duque e, depois, no apelo e discurso de Portia. Porque escolheu a «justiça», Shylock ficará à mercê da Justiça<sup>8</sup>, mas acabará, mesmo assim, por alcançar misericórdia<sup>9</sup>.

No seu primeiro apelo (18 versos), o Duque utiliza argumentos baseados nas normas de comportamento emergentes da bondade natural dos homens, embora empregue, de passagem, a palavra «mercy». No seu segundo apelo, porém, — que, sendo expresso em um único verso, possui impacto muito maior —, evoca directamente o Evangelho segundo S. Mateus:

How shalt thou hope for mercy rend'ring none?<sup>10</sup>

Esgotadas as possibilidades de contestar o contrato, Portia formula o último apelo, cuja força reside na própria qualidade da Misericórdia, como ela logo a seguir explica, no discurso que termina com uma alusão ao Pai-Nosso:

The quality of mercy is not strained,  
It droppeth as the gentle rain from heaven  
Upon the place beneath; it is twice blest,  
It blesseth him that gives, and him that takes,  
'Tis mightiest in the mightiest, it becomes  
The throned monarch better than his crown.  
His sceptre shows the force of temporal power,  
The attribute to awe and majesty,

<sup>8</sup> Acto IV, cena i: vv. 311-12 e 316.

<sup>9</sup> É ainda Portia quem sugere a Shylock que implore o perdão do Duque (v. 359) e, depois, solicita do mercador misericórdia para o judeu (v. 374). O facto de os espectadores e leitores modernos não sentirem como «misericordioso» o tratamento dado a Shylock resulta do esquecimento dos pressupostos, assim como da dificuldade de aceitar as personagens como imagens, a tal ponto foi bem sucedida a sua humanização.

<sup>10</sup> Acto IV, cena i: 88. Cf. Mateus: V, 7.

Wherein doth sit the dread and fear of kings:  
 But mercy is above this sceptred sway,  
 It is enthroned in the hearts of kings,  
 It is an attribute to God himself;  
 And earthly power doth then show likest God's  
 When mercy seasons justice: therefore Jew,  
 Though justice be thy plea, consider this,  
 That in the course of justice, none of us  
 Should see salvation: we do pray for mercy,  
 And that same prayer, doth teach us all to render  
 The deeds of mercy<sup>11</sup>.

No contexto da doutrina que ensina a perdoar para ser perdoado e a ser misericordioso para alcançar misericórdia, os últimos três versos encerram a alusão: «pedimos misericórdia, e essa mesma oração ensina-nos a praticar os actos de misericórdia».

*Measure for Measure*, peça escrita oito a dez anos mais tarde,<sup>12</sup> retoma o debate, os temas da misericórdia e do perdão, e o contexto do Evangelho segundo S. Mateus, mas o assunto, a perspectiva e o tratamento são muito diferentes. O próprio título deriva do texto de Mateus: «Porque, com o juízo que julgardes, sereis julgados e com a medida com que medirdes, vos será medido»<sup>13</sup>. A unidade temática é muito maior que na obra anteriormente referida, embora o problema da Justiça assuma um aspecto mais complexo.

Na verdade, a atenção incide agora sobre os administradores da Justiça, de cuja probidade e sageza depende a estrutura e segurança da sociedade. Sob esta perspectiva, o assunto pode ser resumido da seguinte forma: agindo na qualidade de representante do Duque de Viena, na ausência deste, Angelo propõe-se aplicar a Claudio o rigor máximo da lei, recentemente restabelecida, condenando-o à morte por ter tido relações com Juliet, com a qual, de resto, tencionava casar — o que sublinha a severidade puritana de Angelo. Na impossibilidade de apelar para o Duque, Claudio manda recado a sua irmã, Isabella, que se prepara para professar, a fim de que

<sup>11</sup> Acto IV, cena i: 180-198.

<sup>12</sup> *The Merchant of Venice* terá sido redigida entre 1594 e 1596; *Measure for Measure* em 1604.

<sup>13</sup> Mateus: VII, 2. Deste simples facto, como da acção, aliás, ressalta a inconveniência de uma tradução deste título como «Dente por Dente», que implica uma atitude diametralmente oposta. A solução «Ela por Ela», adoptada por outro tradutor, ajusta-se à acção, mas continua a perder a alusão ao texto evangélico.

esta interceda junto de Angelo. É a cena em que Isabella visita Angelo que constitui, até certo ponto, o debate entre a Misericórdia e a Justiça, incluindo a evocação, por Isabella, do texto evangélico «Não julgueis para não serdes julgados», em paráfrase que antecipa, involuntária e inconscientemente, o que vai suceder: o austero e puritano Angelo vai ser avassalado pela tentação, a ponto de exercer chantagem sobre Isabella com a vida do irmão. Após várias complicações, tudo se resolve graças às intervenções do Duque, que esteve sempre presente disfarçado de frade, e que preside ao julgamento final de Angelo. Mercê de um estratagemia, permitido pelas convenções da comédia da época, Angelo julgou ter possuído Isabella, mas esta fora substituída pela antiga noiva dele, Mariana. Deste modo, ele é *de facto* culpado exactamente do mesmo modo que Claudio, cuja execução ordenou.

É importante notar que a evocação e paráfrase do texto evangélico não pertencem às fontes de Shakespeare<sup>14</sup>. No momento crítico que antecede a resolução do enredo, Shakespeare introduz outro pormenor relevante: Mariana, vendo que o Duque não cede (aparentemente) aos seus rogos para poupar a vida de Angelo, pede a Isabella que interceda por ele, e esta, que ainda não sabe que seu irmão está vivo, acaba por compadecer-se, argumentando que Claudio morreu por uma falta cometida, mas Angelo não chegou a cometer a falta que intentara, contra ela. Assim, Isabella, embora figura individualizada, personifica a capacidade de *perdão* e Misericórdia, pelo que se justifica plenamente, no plano alegórico, que venha a casar com o Duque, que, por sua vez, personifica a autoridade legítima e a Justiça, sábia e verdadeira.

*Measure for Measure* não contém alusão ao Pai-Nosso; no entanto, pareceu útil a sua inclusão neste breve estudo, na medida em que, pela temática e por alguns pormenores referidos, contribui para reforçar a linha de interpretação de *The Tempest* aqui perfilhada.

*The Tempest*, a peça que abre a colectânea das obras de Shakespeare publicada postumamente, em 1623, pelos seus colegas e amigos Heminges e Condell, é considerada por muitos críticos como sendo — e contendo — a despedida formal do poeta-dramaturgo, já então

---

<sup>14</sup> Sobre as fontes e obras análogas de *Measure for Measure*, ver: Ed. de J. W. LEVER (The Arden Shakespeare) e tb. Geoffrey BULLOUGH, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. II, Londres, 1958.

(1612) retirado em Stratford-upon-Avon, sua terra natal. Deste modo, tratar-se-ia do «canto do cisne» daquele que foi chamado o Cisne do Avon.

De acordo com esta interpretação, com variantes, a Magia — natural, ou teúrgica, bem diferente da magia negra, ou goética, presente em *Macbeth* —, representaria a própria arte de Shakespeare, e Prospero seria *persona* do seu autor. A peça assenta sobre um padrão filosófico neoplatónico,<sup>15</sup> mas o seu tema central é a reconciliação, que se efectua uma vez que Prospero, ciente do arrependimento dos seus perseguidores de outrora, escolhe perdoar-lhes:

Yet with nobler reason 'gainst my fury  
Do I take part: the rarer action is  
In virtue than in vengeance: they being penitent,  
The sole drift of my purpose doth extend  
Not a frown further<sup>16</sup>.

Tendo alcançado o que pretendia — o triunfo sobre os adversários, o triunfo sobre si próprio, a consolidação para o futuro através do casamento de sua filha, Miranda, com Ferdinand, filho do rei de Nápoles —, Prospero despede-se dos seus servidores temporários, os espíritos da natureza, e, com eles, da sua Arte, que abandona definitivamente. No grande encontro com que termina o V acto, Prospero revela ainda o propósito de regressar a Milão, sua terra, onde dedicará boa parte do tempo à meditação sobre a morte:

Every third thought shall be my grave<sup>17</sup>.

Como era frequente na época e sucede em algumas outras obras de Shakespeare, há ainda um Epílogo, que, neste caso, funciona a três níveis de significado: a mensagem final de Prospero, cuja linguagem evoca expressamente a magia que ele abandonou, pede a ajuda das mãos e do sopro dos circunstantes, sem a qual não poderá abandonar a ilha; por essas mesmas palavras, o actor que representou o papel, em nome da companhia, pede a indulgência do público, o seu aplauso e aclamação; o poeta, por detrás dos outros dois, termina recordando que o seu fim será de desespero se não for socorrido pela

<sup>15</sup> Walter Clyde CURRY, *op. cit.*, segunda parte.

<sup>16</sup> Acto V, cena i: 26-30.

<sup>17</sup> Acto V, cena i: 311.

oração que atinge a própria Misericórdia e liberta de todas as culpas, rematando com a alusão ao Pai-Nosso:

Now my charms are all o'erthrown,  
And what strength I have's mine own,  
Which is most faint: now, 'tis true,  
I must be here confin'd by you,  
Or sent to Naples. Let me not,  
Since I have my dukedom got,  
And pardon'd the deceiver, dwell  
In this bare island by your spell;  
But release me from my bands  
With the help of your good hands:  
Gentle breath of yours my sails  
Must fill, or else my project fails,  
Which was to please. Now I want  
Spirits to enforce, Art to enchant;  
And my ending is despair,  
Unless I be relieved by prayer,  
Which pierces so, that it assaults  
Mercy itself, and frees all faults.

As you from crimes would pardon'd be,  
Let your indulgence set me free.

F. DE MELLO MOSER